



Tekening bij een krantenartikel over Verhaeren (Collectie Jacques Marx)

Verhaeren et l'idéologie nationale belge

Jacques Marx, Université libre de Bruxelles

La nature particulière du lyrisme d'Emile Verhaeren (1855-1916) a abouti à la constitution d'une image spectaculaire de la Belgique, qui relève plus du rituel participationniste que du réalisme de la chose observée. Inscrite dans les enjeux idéologiques du champ littéraire belge au tournant des XIXe-XXe siècles, c'est elle qui explique l'illusion d'optique d'un enracinement 'patrial', dont portent témoignage les images et les grandes figurations symboliques de l'œuvre. A la faveur des circonstances créées par la Grande Guerre qui ont métamorphosé l'écrivain humaniste et internationaliste en poète 'national', sa méthode d'écriture a nourri le discours de tout un réseau intellectuel et politico-littéraire regroupant une série d'écrivains nationalistes (Pierre Nothomb, Henri Davignon, Maurice des Ombiaux, Henry Carton de Wiart) qui mériteraient d'être étudiés de plus près du point de vue de leurs attaches idéologiques.

Toute la patrie, ou le dire géographique

Dans les *Étapes du nationalisme belge*, un livre publié en 1918, Pierre Nothomb (1887-1966), figure de proue du nationalisme belge au lendemain de la Grande Guerre, évoque un dîner, qui se tint à Saint-Cloud, dans la maison d'Émile Verhaeren, qui s'était en effet installé en France tout au début du siècle. Autour du poète se trouvaient rassemblées un certain nombre de personnalités belges exilées en France, que réunissaient d'évidentes affinités idéologiques et littéraires, prolongées peut-être par des arrière-pensées politiques. Il y avait là Marcel Wyseur (1886-1950) - l'auteur de *La Flandre rouge* (1916), un poète combattant, admirateur de Verhaeren jusqu'au plagiat; Madame Stuart-Merrill, la veuve du poète américain d'expression française (1863-1915), fixé définitivement en France en 1890, très proche, idéologiquement, du parti socialiste; le sénateur Dufrane-Friart, sénateur radical-socialiste du Hainaut; le commandant Adrien de Gerlache de Gomery (1866-1934), l'explorateur de l'Antarctique. Ce dernier avait été chargé par le gouvernement belge réfugié au Havre d'une mission de propagande en faveur de la Belgique dans les pays scandinaves. Il avait même décidé Verhaeren à l'accompagner dans sa tournée, projet qui échoua en raison de la mort accidentelle du poète, en gare de Rouen, en novembre 1916. La ferveur de son engagement nationaliste ne fait pas de doute: propagandiste du concept de 'l'âme belge', il consacra plus tard, dans *La Revue belge*, une étude approfondie aux origines de notre drapeau national.

Quant à Pierre Nothomb (1887-1966), le futur 'D'Annunzio belge', il fut à la fois un écrivain régionaliste d'inspiration chrétienne et, entre les deux guerres, un homme politique, fondateur d'un éphémère Parti national populaire et d'un groupement de Jeunesses nationales.⁽¹⁾ Il entretenait avec Verhaeren des relations étroites, concrétisées par une correspondance personnelle qui aboutit à une préface du poète pour son livre *La Belgique en France. Les Réfugiés et les Héros* (1917). On y voit Verhaeren s'exclamer, avec la fermeté de conviction qui le caractérisait pendant les années de guerre: "*Une nouvelle religion se compose, celle de la Patrie!*"

Ce n'est pas tout. A Saint-Cloud, on discutait beaucoup, semble-t-il de la Belgique de demain ... Les uns et les autres s'exaltaient sur ce thème: l'homme politique prédisait l'union définitive des vieux partis, l'explorateur s'inquiétait de la situation militaire et maritime du pays. On parlait aussi de justice, d'ethnographie, de finance. Tous se disaient d'accord: était-il encore acceptable, après l'héroïque résistance de son armée, de tolérer qu'on propageât de notre pays, à l'extérieur, une image médiocre? Alors, Nothomb se tourna vers celui qu'on appelait avec respect 'le Maître', et s'exclama: "*N'est-ce pas que depuis plusieurs années vous êtes devenu notre poète national, que vous vous êtes rapproché de toute notre vie, que vous avez repris le contact le plus intime avec notre terre, que rien de ce qui est nôtre ne vous est indifférent, que vous êtes en un mot celui que nous attendons et qui nous est si nécessaire à l'aube de notre renaissance?*" À quoi Verhaeren aurait crânement répondu: "*C'est parce qu'avant*

tout je suis Belge. Je ne me suis jamais évadé tout entier, je n'ai jamais perdu contact avec le sol dont je suis sorti. Oui, j'ai été le chantre d'un plus large univers. Mais je n'ai pas conscience d'avoir oublié jamais mon pays. Je sentais que dans mes conceptions et mes visions les plus universelles, mes mots, mes images, ma façon de comprendre et d'évoquer le monde étaient de chez nous."⁽²⁾ Ce que cette anecdote laisse entrevoir, c'est évidemment une proposition devenue canonique dans l'historiographie verhaerienne: celle d'un poète 'national', heureusement revenu, à la suite de la Guerre, aux sources patriales de son lyrisme.

Rappelons que la renommée littéraire de Verhaeren avait été lente à se former, et qu'elle était longtemps restée confinée dans le cercle fermé des poètes décadents et symbolistes. Son lyrisme s'était cependant transformé. Après un début tonitruant dans le style naturaliste, avec le recueil *Les Flamandes* (1883), un ensemble assez cru de scènes 'à la flamande', qui démarquait en réalité les petits maîtres de la peinture de genre au XVII^e siècle, il était passé par une grave crise existentielle, dont témoignent les recueils formant ce qu'on appelle aujourd'hui la 'trilogie noire': *Les Soirs*, *Les Débâcles* (1888) et *Les Flambeaux noirs* (1891). Mais, tout à la fin du siècle, il s'était libéré des fantasmes propres à la culture décadente pour s'ouvrir aux réalités nouvelles que laissait entrevoir le développement accéléré de la révolution industrielle en Belgique - alors à la pointe du progrès dans ce domaine - et il avait accueilli d'autres sujets: l'usine et le monde du travail, l'exode rural, les transformations d'un monde bouleversé par la machine, la vapeur, l'électricité. Dans la trilogie dite 'sociale', qui fait suite à la première et se compose des *Campagnes hallucinées* de 1893, des *Villes tentaculaires* et des *Villages illusoire*s de 1895, il n'avait, au fond, fait qu'adapter les contenus et les moyens d'expression de sa poésie aux mutations qui ont caractérisé la crise des valeurs symbolistes et débouché, au niveau européen et même mondial, sur un lyrisme participationniste, dont la formule la plus représentative figurait, en France, dans l'unanimité de Jules Romains, chantre de l'âme des foules; et chez le grand poète américain Walt Whitman (1819-1892). L'auteur de *Leaves of Grass* - qui a peut-être influencé son homologue belge - adressait en effet un 'Salut au Monde', dans un formidable processus d'absorption qui le montrait se démultipliant et s'universalisant dans le temps et dans l'espace, communion, comme Verhaeren, avec le flux et le reflux du grand océan humain de la cité.

Ce que voulait dire Nothomb, c'est qu'au terme de cette évolution - Verhaeren se trouvait maintenant ramené à la conscience de son enracinement dans la terre natale. On retrouve donc ici l'un des traits récurrents de la démarche nationaliste: l'idée d'antériorité mythique, d'une identité située au départ, dans le fait primitif.⁽³⁾ L'originalité 'nationale' de Verhaeren aurait consisté dans le fait qu'à l'apogée de l'œuvre, les apothéoses éblouissantes des grands recueils unanimistes de la maturité (*Les Forces tumultueuses* de 1902; *La multiple Splendeur* de 1906; *Les Rythmes souverains* de 1910) auraient cédé le pas aux *Tendresses premières* (titre du premier volume de *Toute la Flandre*, 1904), c'est-à-dire à des conformités ataviques avec le milieu.

Cette proposition mérite d'être examinée: en effet, ce ne sont pas les grands recueils de

la maturité, ceux où triomphent les certitudes altruistes et l'idéalisme humanitaire, qui ont fait le succès de l'œuvre, mais bien plutôt ceux où dominent les thèmes issus d'un fort ancrage géographique, qui nourrira bientôt toute une historiographie marquée par l'obsession identitaire, au point d'en devenir elle-même lyrique. En témoigne ce passage révélateur d'un discours prononcé à Londres en 1917 par Paul Hymans, ministre plénipotentiaire à Londres, à l'occasion d'une cérémonie commémorative dédiée à la mémoire du poète: "*Son oeuvre est nationale. On pourrait l'appeler 'Toute la Patrie'. 'Toute la patrie', c'était [...] les grands fleuves et les canaux dormants où glissait la forêt mouvante des cheminées et des mâts de navires, c'était les dunes et leur guirlande de fleurs sauvages, c'était les tours massives des églises de la côte, que secouent les vents du large, le silence des béguinages et des vieilles cités endormies de Flandre, où d'augustes monuments rappellent l'opulence des marchés du moyen âge.*"⁽⁴⁾ L'orateur, manifestement, campe ici, en vue de soutenir une proposition idéologique, toute une scénographie que structure la présence d'une série de motifs verhaeriniens emblématiques. "*Les grands fleuves*" nous rappellent que Verhaeren connut une enfance intensément fluviale, au bord du "*sauvage et bel Escaut*" que célèbre une pièce topique de l'épopée flamandienne des *Héros* (1908), là même où - si l'on en croit Marie Gevers, originaire de la même région - le "*grand Poldérien*" se livrait, sur les digues, aux agressions du vent, marchant, dit-elle, 'dans' son sol (non 'sur'), prenant possession, au cours de promenades échevelées, de "*Phumus patrial*".⁽⁵⁾ On ne peut l'ignorer: les polders gras du Petit-Brabant, le bras mort du Vieil Escaut près de Marickerke, les routes étroites bordées d'alignements réguliers et de talus herbeux, forment en effet l'horizon géographique identifiable des *Tendresses premières*. Nul doute, donc, que soit suggérée ici une lecture déterministe, axée sur l'idée d'une compénétration intime du paysage et de l'œuvre. Toute une démarche critique s'est en effet organisée, liant étroitement l'homme à l'environnement, la production poétique à des lieux d'enracinement.

"*La forêt mouvante des cheminées et des mâts de navires*" évoque irrésistiblement, dans *Les Villes tentaculaires* de 1895, la description du spectacle du grand port, avec son activité industrielle et ses "*Millions de vergues transversales barrant de grands mâts droits*". Par contre, en contraste avec cette illustration de la modernité, la vignette passéiste des "*tours massives des églises*" réfère plutôt à une métaphorique obsédante, qui n'a cessé de hanter l'imaginaire du barde scaldien. Que de tours, en effet, dans les strophes exaltées de Verhaeren, mais, à vrai dire, si peu réalistes "*tours tragiques et muettes*", qui sont "*l'âme du Nord*"; "*tours veuves au long des mers*" des églises fortifiées de Lisseweghe ou de Furnes, dans le recueil *Paysages disparus*; beffrois fantasmatisés, comme dans une strophe des *Flambeaux noirs* (1891), où l'un de ceux-ci figure même "*masqué de rouge*". Il est clair que si paysage verhaeriniens il y a, il appartient d'abord à un monde intérieur, ce qui rend compte, bien entendu, de la participation de l'écrivain au mouvement symboliste.

"*Les dunes et leur guirlande de fleurs sauvages*" démarquent évidemment le titre même du deuxième volet du polyptique de *Toute la Flandre* (1907).

Enfin, l'énumération se clôture, assez discrètement, sur un des stéréotypes culturels

dominants de la littérature belge fin de siècle: les “canaux dormants” et le “silence des béguinages” chers à Georges Rodenbach, l’auteur de *Bruges-la-Morte* (1892) et le frère spirituel de celui dont la mort tragique, en gare de Rouen, le 27 novembre 1916, était encore, au moment où Hymans prononçait son discours, présente à tous les esprits.

L’analyse de Hymans met donc très bien en évidence ce que nous pourrions appeler ‘le monde de Verhaeren’; c’est-à-dire une représentation imagée et spectaculaire de la Belgique, et c’est ce qui explique la présence massive de citations de Verhaeren dans toute une série d’ouvrages et d’albums photographiques présentant les beautés de notre pays au public belge et étranger.⁽⁶⁾ Le résultat cliché la réalité belge dans les stéréotypes d’un environnement hyper-référentiel, comme la fameuse ‘guirlande des dunes’ inspirée par le recueil de 1907, et qui figurera désormais comme topos dans toute la littérature touristique consacrée à la Belgique⁽⁷⁾, un genre que Verhaeren avait lui-même cautionné en préfaçant *La Belgique illustrée* de Louis Dumont-Wilden, publiée chez Larousse en 1910.

On notera à ce propos qu’il existe une véritable culture côtière en Belgique, dont l’expression s’est manifestée dans une foule d’œuvres littéraires, comme *La Mer élégante* (1881) de Georges Rodenbach; *Au clair de la dune* (1909) de Théo Hannon; *La Mer. Légende lyrique en quatre parties* (1911) de Pierre Broodcorens, etc.

Pourquoi ce succès, dans la conscience collective des Belges, de ce que nous appelons familièrement ‘la mer’? Serait-ce parce que, là, sur l’étroite frange de l’estrans, Flamands et Wallons, dans leurs promenades, sont bien obligés de ne plus s’ignorer? Serait-ce parce que le lieu présente un caractère élémentaire? Certains des biographes de Verhaeren ont en effet affirmé que l’agitation de la mer se prolongeait dans l’âme de ce grand nerveux par son mouvement éternel...⁽⁸⁾ C’est un fait que le poète a lui-même insisté sur la solidité du lien qui le rattachait à cet environnement spécifique. Dans une conférence prononcée en Angleterre fin 1914 ou 1915, il s’émeut au souvenir de l’eau salée goûtée au creux de la main, et s’écrie: “Depuis, j’ai fait de longs séjours sur nos plages; j’ai voué mon enthousiasme aux accalmies comme aux tempêtes. Les petites maisons de la côte, les villages à toits rouges, les tours formidables de Nieuport et de Furnes m’ont comme insufflé leur puissance et leur majesté. Je me suis senti conquis par ces paysages âpres mais forts, et j’ai préféré la mer du Nord à toutes les Adriatiques et à toutes les Méditerranées.”⁽⁹⁾ En outre, Verhaeren a beaucoup contribué à installer dans la perception collective la vision du littoral belge présenté comme le dernier réduit de l’identité nationale, le “bout de sol dans l’infini du monde” que glorifie la célèbre pièce *Un Lambeau de patrie*, dans *Les Ailes rouges de la guerre* (1916).

Au total, devant toutes ces approximations, quiconque connaît un tant soit peu l’œuvre de Verhaeren ne peut pas ne pas voir l’espèce de détournement de sens qu’expriment les termes mêmes choisis par Hymans, car l’expression *Toute la Patrie* reproduit sans nuan-

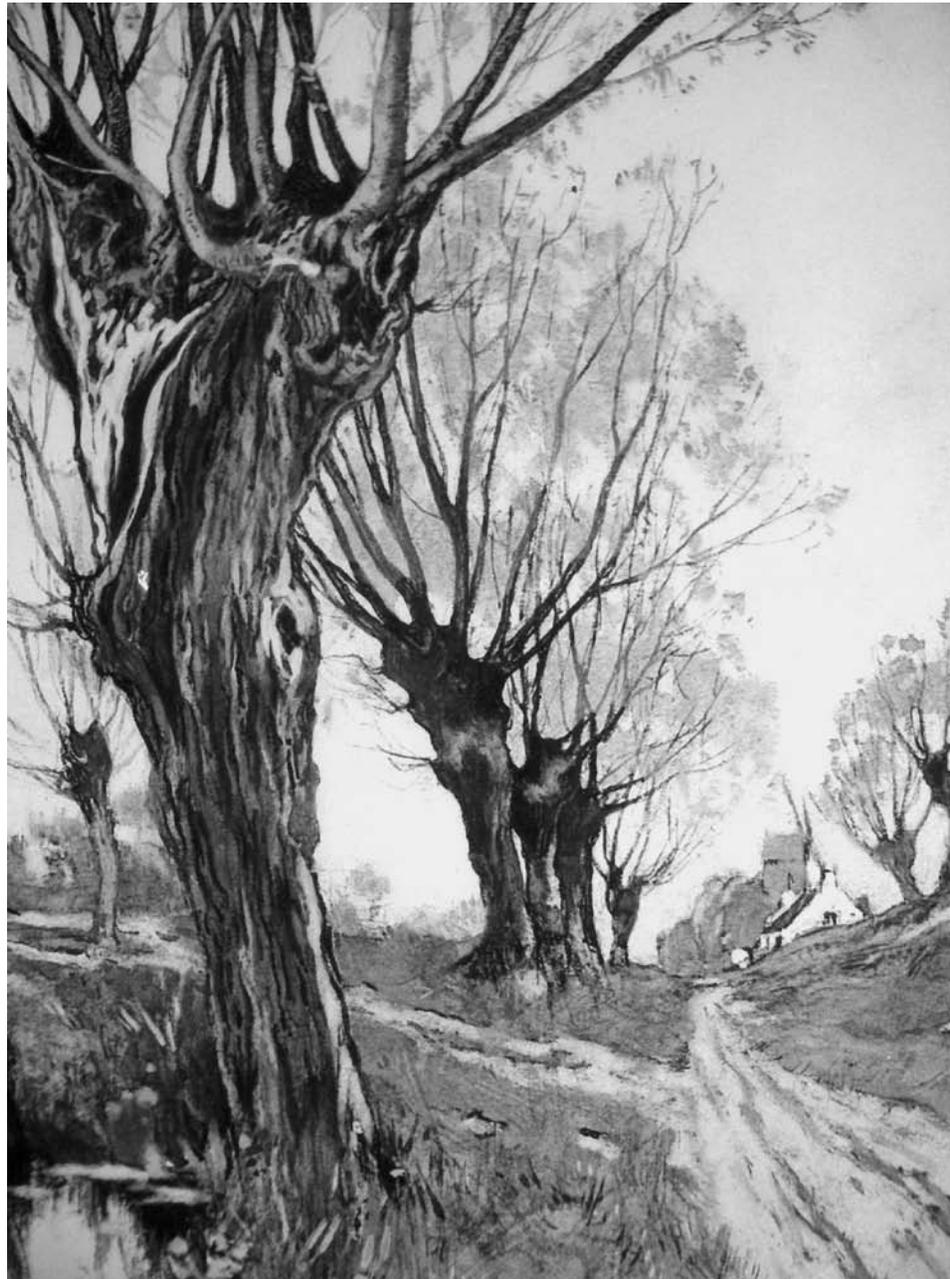
ces l’intitulé choisi pour l’ensemble achevé par Verhaeren en 1911: *Toute la Flandre*. Une équivoque s’est donc installée, qui n’a rien d’innocent, et se maintiendra d’ailleurs dans toute l’iconographie inspirée par l’œuvre où, effectivement, les images de la Flandre sont prépondérantes. Il faudrait d’ailleurs procéder à une étude systématique mettant en relation les poèmes de Verhaeren et l’interprétation qui en fut donnée par ses illustrateurs, pour la plupart flamands: Georges Minne, pour *Les Villages illusoires*, 1895); Frank Brangwyn pour *Les Villes tentaculaires* (Paris, 1919); Frans Masereel pour *Cinq Récits* (Genève, 1920); Henri Cassiers pour *Les Flamandes et les Bords de la Route*, (Bruxelles, 1927); et *La Guirlande des dunes* (Paris, 1927); Valerius De Sadeleer pour les *Vingt poèmes* (Bruxelles, 1947), etc.

Précisons quand même qu’une démarche semblable a été tentée du côté wallon. De même qu’on avait cru retrouver dans les icônes flamandaises le souvenir de la jeunesse passée au bord de l’Escaut, on crut pouvoir reconnaître dans le paysage idéalisé et pastoral des *Blés mouvants* (1912) le souvenir d’un environnement hennuyer. C’est ainsi que, dans le poème *Le Chant de l’eau*, le “menu flot chantant sur les cailloux” fut identifié avec le murmure de la Honnelle, le ruisseau situé à proximité de la maison de campagne du Caillouqui-bique, près de Roisin.⁽¹⁰⁾ Les interprètes de Verhaeren ont même tenté de présenter ce décor champêtre comme le cadre d’une véritable épopée hennuyère regroupant *Les Visages de la Vie* (1899), *Les Forces tumultueuses* (1902) et *La multiple Splendeur* (1906), qui ferait la parallèle avec la trilogie flamandaise.⁽¹¹⁾ Dans ce cas, à l’image ‘nordique’ d’une espèce de scalde flamand répondrait celle d’un Gaulois ou d’un Celte, dont les ‘forces tumultueuses’ auraient été disciplinées par la terre gallo-romaine éducatrice dans le sens de l’action réfléchie. À la lecture flamande succédait une lecture latine, qui semblait confirmer l’évolution littéraire de l’auteur, soucieux, en effet, à partir du moment où il se mit à publier au *Mercure de France*, d’adapter son écriture aux attentes du public d’outre-Quévrain.

Il faut bien l’admettre, cette présentation n’a jamais été très convaincante: pour beaucoup de Belges, Verhaeren est et restera toujours un authentique Flamand écrivant en français. Comment expliquer, dès lors, la mise en place, dans le cadre de l’idéologie nationale, d’un système de représentations, qui a rendu possible l’identification d’un pays à une région, à ce qui n’était encore, à l’époque de Verhaeren, qu’un terroir?

Toute la Flandre, ou le dire emblématique

Observons d’abord que l’œuvre qui nous intéresse ici apporte une confirmation exemplaire de certaines interprétations apportées par les théoriciens du nationalisme, qui ont montré à quel point l’expression lyrique soutient puissamment la construction de dispositifs d’ancrages identitaires fondamentalement imprécis.⁽¹²⁾ Le pays que nous montre Verhaeren est en réalité restitué dans une sorte d’album poétique rassemblant une série d’images floues, invérifiables, à forte surcharge émotionnelle, qui ne reproduisent pas



Illustratie van Henri Cassiers voor de bundel 'La Guirlande des dunes' (1927). 'Le saule, symbole d'un peuple obstiné' (Collectie Jacques Marx)

vraiment la réalité extérieure objective, mais qui impliquent par contre le lecteur dans un rituel participationniste. On ne s'étonnera pas de leur présence dans le champ littéraire d'un pays - la Belgique - que ses intellectuels et ses artistes ont souvent ressenti sinon comme un non-lieu, tout au moins comme un lieu de réalité incertaine, marqué tantôt par le mal à exister pur et simple, tantôt par une certaine déficience de la symbolisation. Car, comment, et par quoi symboliser la Belgique ?

Ce n'est pas tout. Comment ne pas voir que, dans la perception spatiale du décor, le mimétisme semble, chez Verhaeren, bien moins pertinent que de curieux phénomènes de déformation? Rien de plus significatif, à cet égard, que la description de la plaine flamande dans *Les Campagnes hallucinées* (1893), un recueil où d'aucuns voulurent voir un traité de sociologie en vers, mais qui fait surtout apparaître une interprétation hypertrophiée de la réalité extérieure. Considérons ce paysage morne et débilitant; ces "loins" vaporeux; cet espace battu par le vent, que sillonne interminablement, dans une atmosphère de déclin et de religiosité superstitieuse, la cohorte sinistre des migrants de tous bords - mendiants "immensément lassés", cheminaux suspects, jeteurs de sorts. Tout cela n'est guère réaliste, mais au contraire terriblement fantasmatisé, comme le suggère d'ailleurs la présence, en contrepoint, d'une série de *Chansons de fou* assumant le rôle d'un chœur de désolation. On perçoit, en lisant ces textes, la permanence d'une tension, qui habite l'imaginaire d'une génération manifestement marquée par la rupture schizophrénique: celle de ces écrivains d'expression française, mais de sensibilité flamande (Maeterlinck, Rodenbach), les seuls à se considérer comme réellement belges, qui s'attachèrent à mythifier leurs origines 'du dehors'.⁽¹³⁾ Car c'est à Paris, hors des frontières de son pays natal, que Georges Rodenbach cultiva assez volontiers un dandysme éthéré et très parisien, mais qui maintenait le lien avec le pays: "C'est après avoir délaissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel [...] la Flandre que nous avons recréée et ressuscitée pour nous, dans le mensonge de l'art."⁽¹⁴⁾ Retenons l'expression: le "mensonge de l'art". Elle dit assez toute la part de construction intellectuelle entrant dans la mise en scène du lyrisme national. Verhaeren lui-même n'aurait-il pas déclaré, aux dires de Georges Eekhoud: "Je m'exile pour que la nostalgie de mon pays m'inspire mieux" ?⁽¹⁵⁾

Il en va de même en ce qui concerne Verhaeren. Observons notamment, sur le plan banalement géographique, le curieux partage de domicile franco-belge constamment le sien, entre Paris et la Belgique. N'est-il pas étonnant de voir un écrivain dont l'œuvre a été présentée comme l'émanation même de la terre natale, aussi peu présent en Belgique même? Après tout, bien que né à Saint-Amand, sur les bords de l'Escaut, Verhaeren n'a pratiquement pas vécu en Flandre; il a fait ses études secondaires à Bruxelles et à Gand - dans des établissements francophones, bien entendu - supérieures à l'Université catholique de Louvain, avant de se partager entre Bruxelles et sa maison de campagne, en attendant

l'installation définitive à Saint-Cloud en 1900. Etrange nomadisme d'un écrivain qui, quand il n'était pas à l'étranger, semblait éprouver une nette prédilection pour des lieux périphériques: le Caillou-qui-bique, deux fois plus éloigné de Mons que de Valenciennes, ne se trouve-t-il pas à quelques centaines de mètres à peine de la frontière française? La région est une sorte de cul-de-sac qui prolonge le territoire belge en terre française. Les deux pays sont comme enchevêtrés ...

On a donc vraiment l'impression que Verhaeren s'est tenu comme en lisière de son pays, comme pour s'en distancier, mais aussi pour mieux le voir, le regarder. Et, justement, c'est le regard qui, ici, est tout. Le monde de Verhaeren ne s'identifie pas à la réalité réelle de la Belgique de son temps; ce n'est rien d'autre qu'une sorte d'illumination prismatique du décor par l'esprit, une capacité d'intelligence du sens intime des choses et des connivences secrètes unissant le matériel et le psychique, qu'on retrouvera d'ailleurs dans d'autres formules culturelles spécifiques de nos régions, comme le réalisme magique.

Sur le plan formel, il ne serait d'ailleurs pas difficile d'inventorier les procédés stylistiques qui ont fait de la poésie de Verhaeren quelque chose de reconnaissable entre mille. Il y a, par exemple, la synthèse du concret et de l'abstrait qui rend possible la mise en scène des multiples allégories dont l'œuvre est saturée: 'Le Passeur d'eau', "un roseau vert entre les dents" dans *Les Villages illusoires* (1894) ou, dans le même recueil, 'Le Meunier', 'Le Sonneur', 'Le Forgeron', symbole de l'avenir promis à une humanité "paisible et harmonique".

Au même registre appartient la personnification, comme dans le célèbre 'Le Vent', ânonné pendant si longtemps par les écoliers belges, le seul poème qui ait fait l'objet d'un enregistrement de la voix même de Verhaeren. De manière générale, toute l'œuvre se caractérise par une formidable qualité emblématique, jointe à un surinvestissement expressif, qui révèlent un paysage saisi par un imagier, au sens médiéval du terme, doté de ce sens visionnaire que Maeterlinck nommait, dans une formule frappante, "l'œil de l'âme".⁽¹⁶⁾ Œil de peintre, faut-il ajouter, car la représentation doit beaucoup à la tradition picturale de notre pays. On ressent incontestablement, dans certains poèmes comme *L'Escaut*⁽¹⁷⁾ quelque chose de la sensibilité plastique des peintres du plat pays, attentifs aux harmonies du ciel, de l'eau et des atmosphères humides. C'est que Verhaeren était d'abord un visuel, ce que confirme l'importante activité de critique d'art qu'il a assumée notamment dans *L'Art moderne*, la grande revue artistique et littéraire fondée par Edmond Picard. Au fond, il y avait du peintre en lui, un peintre vigoureux qui aurait dérivé vers la littérature.

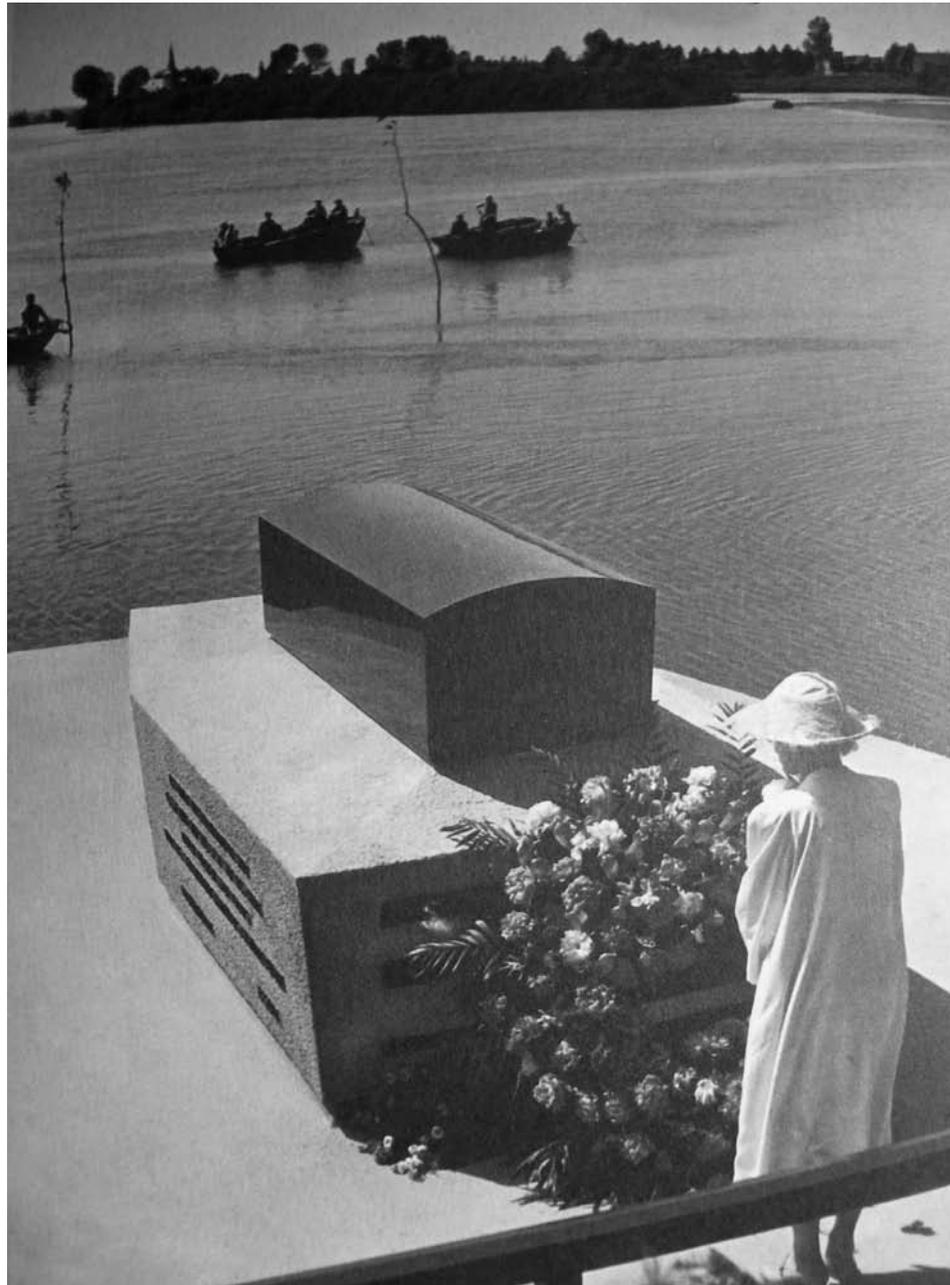
Mais l'analogie va plus loin, et se trouve inscrite dans les enjeux culturels majeurs de la renaissance jeune belge, comme le montre la préoccupation constante du poète d'élucider, dans plusieurs conférences restées inédites,⁽¹⁸⁾ les liens subtils tissés, dans la tradition culturelle de notre pays, entre la peinture et la littérature, par exemple lorsqu'il rapproche Henri Leys (1815-1869) de Charles De Coster; Lemonnier de Rubens.

Faut-il rappeler que la Belgique n'avait pas, avant la renaissance littéraire des années 1880, de tradition littéraire spécifique? Mais elle avait, par contre, une tradition culturelle fortement ancrée dans la production picturale flamande, une constante qui s'est toujours vérifiée, comme le montrent les liens entre James Ensor et Michel de Ghelderode; entre le surréalisme en peinture (Magritte, Delvaux) et le surréalisme littéraire.

Autrement dit, Verhaeren a partagé ici un dessein implicite qui était celui de toute l'intelligentsia de son temps, celui de légitimer l'insertion, dans la prestigieuse filiation de nos peintres, d'une littérature nationale. C'est exactement ce que disait Iwan Gilkin dans le texte fondateur de *La Jeune Belgique*, publié par *La Semaine des étudiants de Louvain* (nov. 1879), la revue estudiantine à laquelle Verhaeren collabora activement lors de ses années d'études à l'université: "Il faut fonder dans la poésie une école flamande digne de sa sœur aînée, la fille de nos peintres."

L'organisation même de l'œuvre lyrique de Verhaeren trahit cette ambition stratégique. En effet, que sont les recueils des *Flamandes* (1883) et des *Moines* (1886), sinon des transpositions d'art, au travers duquel, bien souvent, la France a découvert les paysages du Nord?⁽¹⁹⁾ Mais, surtout, dans les deux recueils, les vignettes, les scènes vues 'à la flamande' - venues des petits maîtres hollandais du XVIIe siècle pour le premier et, pour le second, sans doute de dessins de Constantin Meunier - se font en réalité écho, sur deux tons, à la fois semblables et contrastés, l'un sur le mode sensuel, l'autre, dans un registre mélancolique et mystique.

Or, ce parallélisme contrasté recoupe une distinction intégrée dans la théorie de 'l'âme belge', un concept aussi flou qu'incontournable dans la réflexion de l'époque sur l'identité nationale. Dans un article fameux de la *Revue encyclopédique* (juillet 1897), Edmond Picard avait en effet avancé un thème idéologique d'une simplicité élémentaire, présentant le caractère national de la Belgique comme le résultat de la fusion d'éléments antagonistes hérités d'un double substrat, à la fois germanique et latin. Au même moment, Jacques Pirenne, l'auteur de *La Nation belge* (1899), entreprenait d'ailleurs de démontrer l'antériorité, dans nos régions, de l'unité nationale sur l'unité de gouvernement et cautionnait l'idée de Picard en l'identifiant comme une clef explicative de l'histoire nationale. Verhaeren accrédi-ta lui-même, dans plusieurs conférences, cette pseudo-synthèse qui permettait la prise en compte d'une identité essentiellement flamande, mais exprimée dans la langue de la bourgeoisie française dominante. Ainsi, alors qu'il participait, pendant la guerre, à une tournée de propagande en faveur de la Belgique envahie, il complétait même l'analyse de Picard en distinguant 'l'âme belge', dont les composantes héritées de la tradition picturale sont effectivement, d'après lui, le sensualisme et le mysticisme, de 'l'esprit belge', résultat d'un long travail d'unification poursuivi depuis des siècles et que les circonstances du conflit venaient achever.⁽²⁰⁾ Rien d'étonnant, dès lors, si la notice consacrée à Verhaeren, 'Poète national de la Belgique', par l'*Almanach Hachette* de 1955 cautionne l'affirmation selon laquelle l'écrivain rassemblerait les traits contradictoires de sa 'race': c'est-à-dire la sensualité et le mysticisme. Au total, le chantre de *Toute la Flandre* est donc parvenu à



*Koningin Elisabeth bij de grafsteen van Emile Verhaeren te Sint-Amands
(Uit: R. GEVERS, Les Heures d'Emile et Marthe Verhaeren, 1976)*

ancrer au cœur même de l'idéologie nationale l'illusion d'une unité tellement étroite entre l'inspiration flamande et l'expression littéraire française qu'elle paraissait aller de soi !

Le secret de ce montage conceptuel et littéraire est contenu dans les grandes figurations emblématiques dont l'idéologie nationale devait s'emparer. Ainsi, dans *La Guirlande des dunes*, le poème inaugural 'Un Saule', évoquant la résistance du vieil arbre mordant la vie, au fond du sol - et que le poète personnifie d'entrée de jeu ("*Ce saule-là, je l'aime comme un homme*") - est censé incarner la résistance d'une race forte, aux prises avec les grandes tempêtes de la Mer du Nord. Certains y verront une allégorie significative d'une épopée nationale qui semble, par ailleurs, avoir joué un certain rôle dans l'approfondissement des relations entre le poète et la famille royale de Belgique. Le 30 juin 1911, la reine Elisabeth écrivit en effet à Verhaeren une lettre familière. Elle lui disait toute l'admiration qu'elle éprouvait pour le poème, et terminait en demandant à son correspondant de lui montrer ce fier arbre, quelque part entre Furnes et Coxyde. Quelques jours plus tard, le poète remerciait la souveraine en termes choisis, qui attestent du rôle de poète de cour que Verhaeren accepta un moment d'assumer.⁽²¹⁾

Mais peu importe que sa royale interlocutrice ait ou non cru que cet arbre existât réellement. Comment éviter par contre, d'y voir, une des métaphores centrales du siècle: celle du 'racinement'? L'écrivain avait vécu, de l'intérieur, au travers d'une crise personnelle, le lent processus de désappropriation de soi qui se conclut dans le vertige fin de siècle de la décadence, et qui n'est peut-être, au fond, qu'un aspect du phénomène général de déstructuration de l'ancienne civilisation archaïque et rurale dont *Les Villes tentaculaires* portent témoignage. Lorsque s'annoncèrent les clartés indécises des temps nouveaux, rien ne parut donc plus urgent que le retour à la terre natale, aux aïeux, aux morts comme aux tendresses premières. Il s'agissait de revenir aux origines, de fixer les inquiétantes mobilités de l'exode rural - métaphore de la douloureuse modernité saisissant les masses à l'heure de la révolution industrielle. D'où la plus emblématique, sans doute, des images de piété qui hantent la littérature de dévotion consacrée au poète national: celle du tombeau de granit noir, sur la boucle du grand fleuve, dans un des plus beaux sites de Belgique, qui clôt l'album de Jean Goffin, *Un grand poète chante sa patrie* (Bruxelles, de Meyer, 1959). Dans la mémoire culturelle, Verhaeren est autant associé à ce paysage que Flaubert à la Normandie, Chateaubriand au Grand-Bé. Le poète avait prévu d'y reposer, en communion charnelle avec la terre natale, comme le proclame la célèbre inscription :

*"Le jour que m'abattrà le sort,
C'est dans ton sol, c'est sur tes bords
Qu'on cachera mon corps,
Pour te sentir, même à travers la mort, encore."*

Toute la nation, ou le dire politique

Le tombeau de Verhaeren! Image fusionnelle, par excellence, de communion avec la terre et les morts, que n'eût certes pas désavouée l'écrivain nationaliste français Maurice Barrès: les grandes rêveries barrésiennes, concernent en effet, par excellence, la mort, l'intimité de la terre, qui relie aux profondeurs, l'attachement au milieu originel; c'est-à-dire les grands thèmes de l'idéologie nationaliste. Maurice Barrès définissait l'acte patriotique par excellence comme l'association de l'homme et de l'espace, le racinement dans la terre des morts: "Ce sont les génies profondément racinés qui créent la digue la plus puissante", peut-on lire dans sa préface au livre de Henri Davignon, *Le Visage de mon pays. Six essais sur la Belgique* (1921). Or, Davignon est une personnalité représentative de ce qu'on appellera, entre les deux guerres, 'la jeune droite' et, par ailleurs, ses préoccupations nationalistes s'expliquent aussi par son amitié pour Pirenne, qu'il allait souvent visiter à Sart.

Rappelons à ce propos que le nationalisme belge n'a vraiment commencé à se développer, dans notre pays, que dans la décennie précédant le premier conflit mondial. Balbutiant avant 1914, les thèmes nationalistes, et même une certaine idéologie - si l'on ose dire - 'socialiste nationale' ont touché des personnalités comme Fernand Neuray, directeur du *Vingtième siècle* (le journal deviendra en 1918 *La Nation belge*), ainsi que les membres du Jeune Barreau, en particulier l'avocat Léon Hennebicq, né à Mons en 1871, poète, mais aussi polémiste (*Dialogue sur l'Escaut ou les quatre points cardinaux de l'avocat; Genèse de l'impérialisme anglais ...etc.*).

C'est dans ce milieu qu'avait germé l'idée, en 1912-1913, de créer un journal qui porterait le titre de *L'Idée nationale*. La plate-forme idéologique de ce groupe combinait non seulement des velléités expansionnistes, du côté du Luxembourg, de la Flandre zélandaise et du Limbourg hollandais; mais aussi un vif ressentiment contre la politique de neutralité de l'état belge et contre le système parlementaire. Sur tout ce mouvement, l'influence de Barrès a été décisive, plutôt que celle de Maurras, esprit méditerranéen profondément rebelle au génie du Nord.⁽²²⁾ Notons aussi, en ce qui concerne Verhaeren, la similitude d'évolution intellectuelle: comme le premier Barrès - celui de la trilogie centrée sur *Le Culte du Moi* - le poète belge avait été un esthète décadent, pratiquant l'autoscopie égotiste. Comme Barrès, au sortir de la crise, il s'était libéré des affres mortifères de la fin du siècle et avait accédé à la découverte des forces de la vie.

Les deux hommes se connaissaient de longue date. Leurs relations remontaient à l'époque où le premier, jeune rédacteur de la revue *Les Taches d'encre*, rendait hommage à ce qu'il appelait les 'glorieuses brutalités' des *Flamandes*.⁽²³⁾ Ils s'étaient perdus de vue, mais la guerre les avait rapprochés: il y eut même une entrevue à Saint-Cloud en mai 1916. Les raisons de ces retrouvailles s'inscrivent évidemment dans le contexte du conflit. Car Barrès s'intéressait beaucoup à la Belgique. Il pensait que l'épreuve avait fait surgir dans ce pays

une âme nationale: "*La nationalité belge est créée, perfectionnée sous la pluie de sang*", peut-on lire sous sa plume,⁽²⁴⁾ et c'est d'ailleurs dans cet esprit qu'il avait dédicacé à son confrère belge un exemplaire des *Déracinés* (1898): "*Au patriote, au fils de la molle terre ensanglantée, j'offre cette petite image de piété.*" Il fournissait ainsi au thème idéologique de 'l'âme belge' une légitimation autrement plus énergique que la poésie: celle de la force des choses. Dans *L'héroïque Belgique*, en 1914, il confirmait d'ailleurs: "*Il y a désormais en Belgique, quelque chose de plus qu'une abondante prospérité matérielle: une âme née dans la souffrance et dans l'honneur, irrécyclable avec le pangermanisme.*"⁽²⁵⁾

C'est donc la Grande Guerre qui fut l'élément déclencheur. On ne saurait assez insister sur ce que cet événement dramatique a représenté pour le grand poète belge. De tous les pays européens, l'Allemagne s'était montré le plus réceptif à son œuvre, qui y avait été traduite, diffusée, commentée par les plus grands intellectuels allemands de l'époque. Autant dire que, dans le contexte d'hystérie militariste qui avait accompagné, en France et en Allemagne, la mobilisation des esprits au garde-à-vous, Verhaeren avait été profondément traumatisé. Lui que l'Allemagne avait salué, à l'occasion de la tournée triomphale faite dans ce pays en 1912, non seulement comme un poète, mais presque comme un messie; lui qui, dans sa conférence mémorable sur *La Culture de l'enthousiasme*, s'était fait le chantre de la fraternité entre les peuples, il avait vu subitement s'effondrer ses illusions humanitaristes. Il avait dû se rendre à l'évidence: tous les efforts entrepris en vue de provoquer le rapprochement intellectuel des cultures n'avaient pu empêcher la catastrophe. Pour l'auteur des *Villes tentaculaires*, ce fut une espèce de révélation. D'un coup, il se découvrit non seulement 'belge' mais aussi 'poète national', chargé d'assumer une mission supérieure: "*À cette minute même où l'on nous annonçait l'invasion préparant peut-être une future annexion, d'un seul coup toutes nos velléités internationales furent balayées: nous devînmes belges comme on devient chrétien par une sorte de surprise et de miracle [...] La qualité de Belge était hautement revendiquée par tous, si bien que ce que la paix n'avait pu faire en soixante-quinze ans, la guerre le fit en un instant*", précisera-t-il peu après dans une conférence faite en Angleterre à l'automne 1914. Très vite, d'ailleurs, il allait se cabrer sur ses positions: la rumeur d'atrocités allemandes, l'incendie de la collégiale et de la bibliothèque de Louvain, l'*Appel aux nations civilisées* - le manifeste pro-impérialiste signé par 93 intellectuels allemands - l'amènèrent à s'investir corps et âme dans la guerre intellectuelle, la 'Krieg der Geister'. Bientôt, il se mit à brûler tout ce qu'il avait adoré: à Romain Rolland, réfugié en Suisse, il écrit qu'il ne connaissait plus qu'un seul sentiment, la haine; et, dans *La Belgique sanglante*, un pamphlet anti-allemand paru en 1915, il dénonça 'l'Allemagne incivilisable', et même 'l'Allemagne asiatique', selon lui gangrénée par les juifs.

Manifestement la haine l'égarait; en effet, dans une lettre à son ami, le peintre Van Rysselberghe, il a condensé toute sa rancœur dans des termes qui laissent peu de doute sur son état d'esprit: "*Tout ce qu'on peut amasser de haine contre un peuple, je l'amasse et le garde, comme un trésor*" (29 octobre 1914). Son nationalisme est donc né, comme souvent, de la

frustration, de la dépossession.⁽²⁷⁾ Tout le nationalisme belge répercutera à l'envi le cri de Pierre Nothomb: "Nous n'étions plus astreints au silence immobile; nous pouvions enfin crier: À bas quelqu'un ! Le pays pavoisa: il venait de découvrir son âme."⁽²⁸⁾

Le sens national belge ne s'était donc, pensait-on dans cette mouvance intellectuelle, cristallisé que sous la menace du péril extérieur; il n'éclatait que parce qu'il était attaqué. Du coup, prétend Maurice Des Ombiaux, écrivain transformé en fonctionnaire auprès du ministre Brocqueville, à Sainte-Adresse (siège du gouvernement belge en exil), et responsable de la propagande belge en France; dès les premiers jours de l'occupation, la nation qui paraissait jusque-là indifférente aux oeuvres littéraires, se précipita d'un coeur unanime vers les écrivains 'nationaux'.⁽²⁹⁾

On sait que Barrès avait noué avec le paysage - avec les 'lieux où souffle l'esprit' - une relation de complicité qui retentissait jusque dans la musique de ses grands textes: chez lui, comme chez Verhaeren, le regard ne se contente pas de se concentrer; il culmine dans la participation avec la chose observée. Mais, surtout, les lieux fournirent à l'auteur de *La Colline* inspirée le prétexte de toute une orchestration transformant déambulations et pèlerinages en 'leçons de choses' - on veut dire en leçons politiques. C'est ce que montre entre autres *L'Appel au soldat*, dont le chapitre intitulé *La vallée de la Moselle* a pour sous-titre: *Sturel et Saint-Phlin recherchent leurs racines nationales*. Le principe de la leçon de choses est affirmé par Saint-Phlin: le voyage à bicyclette permet de mieux pénétrer l'intimité profonde du pays lorrain, qui est ainsi perçu comme un domaine patrimonial. Pour Barrès, comme pour Verhaeren, la vérité d'un paysage se confondait avec le retour au primitif, à 'l'élémentaire' dont on a déjà parlé.

Autour de ce discours mobilisateur, c'est, en fait, tout un réseau politico-littéraire qui s'est constitué, où Verhaeren apparut désormais comme la grande figure inspiratrice. L'exégèse de ses conférences prononcées pendant la guerre, révèle pleinement toute l'intensité émotionnelle qu'il était capable d'imprimer à des descriptions qui font figure de petites dramaturgies. Dans sa conférence anglaise, déjà citée, sur *Les petites villes de Flandre*, il relate les impressions ressenties lors d'une visite sur le front, en novembre 1914. Il y a vu des bestiaux glissant dans les immenses entonnoirs creusés par les bombes, les carcasses des maisons réduites à des espèces de "vertèbres préhistoriques", les troupiers installés dans un cimetière, dormant sur des tombeaux.⁽²⁹⁾ Mais là encore, c'est sa sensibilité d'artiste qui est d'abord agressée, à la vue des monuments d'art détruits: beffrois de Furnes ou de Dixmude, halles médiévales d'Ypres jetées à bas par la 'furor teutonicus'. Dans un de ces textes, *Les Carillons de Flandre*, il atteint à une puissance synthétique extraordinaire dans l'élaboration de la vision, en notant que les tours et les beffrois, aperçus des tranchées, sont les "symboles racontant le pays".⁽³⁰⁾ La destruction des oeuvres d'art forme d'ailleurs le contenu principal des textes publiés pendant cette période, en particulier *Parmi les cendres. La Belgique dévastée*, en 1916.

Un grand Poète chante sa Patrie

La Belgique vue par Emile Verhaeren

PREFACES DE LUC HOMMEL ET
D'ARTHUR HAULOT



LUCIEN DE MEYER
Editeur à Bruxelles

Titelpagina van een fotoboek van Jean Goffin, 'Un grand Poète chante sa Patrie' (Collectie Jacques Marx)

Les écrivains nationaux se mirent donc à l'école de Verhaeren. La pratique, fort en honneur dans les milieux activistes de Sainte-Adresse⁽³¹⁾, consistait à "interroger son pays", c'est-à-dire à le regarder. Or, tout regard est une transaction, et une manière de travailler la réalité, 'l'être-là' qui, en l'occurrence - compte tenu de l'indisponibilité du territoire - était plutôt une absence. Le regard sera donc quelque peu biaisé, comme on le voit chez un autre nationaliste convaincu, Eugène Baie, le célèbre auteur du *Siècle des gueux* (1928-1930). Dans son livre sur *La Belgique de demain* (1917), il observait avec un étonnement bien hypocrite que toute une série de villages disséminés en Prusse, "et portant des noms aux désinences latines" (Ligneuville, Malmédy, Astenet), semblaient tout perdus, comme des "personnes déplacées". Pourtant, constatait-il: "Tous ces villages ont des airs de chez nous. Ils nous font par dessus la frontière des signes d'intelligence."⁽³²⁾

Plus tard, Pierre Nothomb, codifiera la démarche dans son essai *Le Sens du pays. Cités et sites de Belgique* (1930): "J'interroge mon pays", disait-il, "lui demandant conseil. Méthode

romantique, direz-vous. C'est un risque. Méthode nationale surtout. Mon pays n'est pas seulement un paysage, c'est une histoire, une légende, une tradition."

Le livre était en effet révélateur d'une certaine manière d'appréhender l'espace: ici, la Sambre, comme un 'Styx de bitume'; là, la Dyle, dont le cours sud-nord suggère pour lui l'échange, la conciliation plutôt que la confrontation; là encore, depuis les bords du vieux Zwyn, la majesté entrevue, mais inaccessible, de l'Escaut occidental pourtant tout proche, et qui continuait, dit-il, "sans nous, sa vie faite de nous". L'image n'était pas innocente du tout: pour Nothomb, cet ailleurs désiré n'était pas seulement une figure poétique; c'était aussi un décor réel bien concret, un paysage malheureusement confisqué ... par les Hollandais!

Davignon, enfin, dans un essai publié en 1913 sous le titre *Le peuple belge, sa physionomie pittoresque et morale*, fournit un mode d'emploi, où l'on retrouve les qualités scénographiques et globalisantes qui avaient fait le succès de Verhaeren. Il s'agit d'une véritable géographie historique dont le but est de nous faire découvrir la "complicité mystérieuse" d'un sol qui a produit deux races, harmonieusement imbriquées dans un espace unifié. Plus exactement, savamment gradué. Nous découvrons donc d'abord, dans la plaine maritime, une population fruste mais grave et obstinée, courbée sous le fouet des intempéries, en lutte avec les éléments, et qui s'identifie au sol "mou, humide et gras" dont elle cherche à s'approprier la fécondité. Ensuite, le paysage se modifie; la plaine s'élève, la courbe du paysage s'accorde, par transitions insensibles, avec une certaine modification de la sociabilité. Progressivement apparaissent des facteurs de différenciation: ainsi, chez le Wallon, le souci du perfectionnement individuel et de la culture désintéressée, qui, ajoute Davignon, "s'allie à la variété du sol, à son aspect pittoresque et au goût du mouvement qu'on y puise. Car l'horizon change en Wallonie à chaque modulation de terrain" ! Rien de brusque dans tout cela. Au contraire, tout est vu dans une perspective associationniste. Tout s'estompe, se fond dans un parcours jalonné de transitions insensibles qui culmine dans la conclusion empruntée directement à Verhaeren:

*"Mon pays tout entier vit et pense en mon corps;
Il absorbe ma force en sa force profonde
Pour que je sente mieux, à travers lui, le monde
Et célèbre la terre avec un chant plus fort."*

Puissance des lieux! Leur poids d'évidence, soudain, ramène vers le concret, et, de ce fait, alourdit la spéculation vaine, écrase les contradictions apparentes. Carton de Wiart s'en souviendra, lorsqu'il prononça, en novembre 1916, sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Rouen, l'oraison funèbre de Verhaeren. Le ministre rappela que le poète avait intimement ressenti l'équation de son être avec le sol natal, et montra comment il avait saisi la profonde unité d'une terre, "variée coupée par l'Escaut et la Meuse et qui monte si harmonieusement des sables de la mer du Nord aux campagnes des Flandres, aux mamelons verdoyants du Brabant,

aux vallées rocheuses et aux plateaux d'Ardenne".⁽³³⁾ Le moyen stylistique utilisé par Carton de Wiart était classique. Il venait de Barrès et de Verhaeren lui-même: il consistait dans l'exploitation politique de la vision panoramique.

On le voit également pratiquée dans ce roman extraordinaire qu'est *Un Belge* (1913) d'Henri Davignon, un livre issu directement de réminiscences barrésiennes, qui parut d'abord en feuilleton, comme *La Colline inspirée* d'ailleurs, de septembre à novembre 1912, dans *La Revue hebdomadaire* de Fernand Laudet. C'est une fois de plus Verhaeren qui fournit la formule d'amalgamation du dualisme belge, c'est-à-dire, une fois encore, une remontée aux origines, en association étroite avec les paysages. C'est que Davignon, petit-fils d'une Française, mais né d'une mère flamande - et lui-même époux d'une Gantoise! - se disait profondément tourmenté par le dualisme belge. Sa démarche ambitionnait donc d'élaborer une synthèse à la fois romanesque et réaliste du patrimoine collectif, au-delà, disait-il, du régionalisme farouche de certains milieux flamands, et du "fétichisme de l'esprit français". De là le projet du roman, qui évoque l'entreprise d'un intellectuel flamand, François Chantraine, de mère wallonne, parti à la recherche de ses antécédents et qui accède à la compréhension du dualisme à travers la conscience de l'amour qu'il voue à sa cousine, Walburge de Walle, la Flamande. L'association des personnages aux décors est constante. Walburge est "un beau canal en Flandre, clair et droit comme une vie heureuse et tout caressé de soleil". L'identification est pour le moins curieuse! Mais ici le mot confère à la Flandre des qualités de netteté, qui appartiennent en propre à la peinture flamande. Au centre du livre, d'ailleurs, paraît un tableau somptueux, évoquant le canal reliant Gand aux bouches de l'Escaut. Tout est donc filtré, médiatisé dans l'écriture picturale, que, d'ailleurs, l'auteur assume: "Quels mots d'ailleurs et d'aucune langue seraient assez picturaux?", nous assure l'auteur. Mais, au passage, derrière le travestissement esthétique, l'idéologique se donne à lire, puisque Davignon marque sa déception. Sans doute, le paysage de Flandre rappelle souvent les marines hollandaises. Mais, il n'y a pas de doute: "C'est nous qui peuplons aussi de beaux navires les eaux de l'embouchure. Sans Anvers, sans Gand, que serait la baie dont Flessingue est l'impuissante gardienne?"

Enfin, tout se conclut. À 'Bruges-la-vivante', précise l'écrivain, François, monté au sommet de la tour des Halles, découvre à la fois, dans une sorte d'illumination, le sens de son amour pour Walburge (qui vient de jouer le rôle de la Vierge Marie dans la procession du Saint-Sang!), et l'immensité de la plaine flamande aboutissant, lorsqu'on suit du regard le canal conduisant à Zeebrugge, à la 'guirlande des dunes'. Dans l'ondoisement vaporeux des plages, on devine le bout du pays, le dernier coin de sol natal dans "l'infini du monde".

Mais heureusement, au-delà ... par-delà les étroitesse de la frange côtière, il y avait encore autre chose: un ailleurs alternatif, infini - le Congo belge - réclamant notre amour et notre énergie; des terres vastes et vierges que Davignon appelait "l'autre face de la patrie" (entendons son visage consensuel).

Laissons-lui donc la responsabilité de sa conclusion: "Un pays n'est jamais petit qui est riverain de la mer!"